

Igor A. Jenzen

Die Geburt der ›Volkskunst‹ aus dem Geist des Kunstgewerbes¹

Der folgende Beitrag zum Komplex der Volkskunde und Volkskunst in Dresden um 1900 konzentriert sich auf die kunstgewerbliche Perspektive auf das Thema. Dieser bisher noch nicht in die Diskussion eingebrachte Aspekt liefert einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis des Konzepts ›Volkskunst‹, das aus volkskundlicher Perspektive immer diffus und durchaus auch dubios bleiben muss.²

Was hat Volkskunst mit Kunstgewerbe zu tun?

Kurz gesagt: das Konzept ›Volkskunst‹ wurde innerhalb des Diskurses um die Krise des Kunstgewerbes als einer von drei möglichen Auswegen erfunden und hat dann parallel zum Konzept ›Volkskunde‹ und doch auch in assoziativer Verbindung mit der ›Volkskunde‹ ein Eigenleben entwickelt. Letzteres gilt ganz besonders für die ›Volkskunst‹

1 Der Titel spielt – vielleicht etwas zu verwegen – auf Friedrich Nietzsches »Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik« von 1872 und auf die dort dargestellte Gegensätzlichkeit zwischen dem apollonischen Prinzip des Rationellen, Gesetzmäßigen und Vernünftigen und dem dionysischen des Emotionalen, des Ursprünglichen, der Kunst und der Ekstase an; eine Gegensätzlichkeit, die sich im Verhältnis zwischen Kunde und Kunst bzw. Volkskunde und Volkskunst wiederfindet.

2 Die grundlegende und den Gesamtzusammenhang umfassend darstellende Arbeit von Monika Kania-Schütz stellt zwar fest: »Die berufliche Basis, von der aus Oskar Seyffert seine Aktivitäten entfaltete, war die eines Malers. Seit 1885 wirkte er lehrend und geschmacksbildend an der Dresdner Kunstgewerbeschule.« Monika Kania-Schütz, *Volkskunde oder Volkskunst? Oskar Seyffert und sein Engagement für die Volkskunde in Sachsen*, in: Michael Simon/Monika Kania-Schütz/Sönke Löden (Hg.), *Zur Geschichte der Volkskunde, Personen – Programme – Positionen (Volkskunde in Sachsen 13/14)*, Dresden 2002, S. 146. Kania-Schütz zieht aus dieser Verbindung zum ihr fremden Kunstgewerbe aber keine Schlüsse, weshalb sie später zusammenfasst »Es bleibt also ganz allgemein festzuhalten, daß zu Beginn der Institutionalisierung der Volkskunde in Sachsen zumindest im Umfeld der Dresdner Vereins- und Museumsgründer keine besondere Reflexion des Volkskunstbegriffs stattfand und auch keine Annäherung Seyfferts an das Thema Volkskunst zu beobachten ist.« Ebd., S. 159. Aus der Perspektive der Kunstgewerbediskussion stellt sich die Sache anders dar.

in Dresden, die aus Gründen, die zu benennen sind, bis heute ein funktionierendes Konzept darstellt.

Oskar Seyffert, der rührigste, geschickteste und auch erfolgreichste Protagonist der ›Volkskunst‹, war in seinem Hauptberuf ab 1887 Lehrer, später ab 1900 dann Professor für figürliches Zeichnen an der Kunstgewerbeschule Dresden.³ Die Königliche Kunstgewerbeschule Dresden war 1875 gegründet worden, um einerseits die Ausbildung der Handwerker, die zuvor von der Zunft mehr schlecht als recht gewährleistet worden war, nach deren Auflösung 1861 auf professionelle, sprich: staatliche Füße zu stellen. Andererseits ging es darum, auf die neuen Bedingungen der industriellen Produktion zu reagieren. Die Trennung des Entwurfsprozesses vom Produktionsprozess und die zunehmend überregionale Konkurrenz der Hersteller verlangte erstklassige Entwerfer, die in der Lage waren, die heimischen Industriewaren so attraktiv zu machen, dass sie sich auf dem internationalen Markt durchsetzen konnten. Das galt in Sachsen vor allem für die Hauptexportwaren Textilien, Keramik und Metallwaren. Die Gründungen der Kunstgewerbeschule und des institutionell angeschlossenen Kunstgewerbemuseums waren also keine künstlerisch-kulturelle, sondern eine in erster Linie wirtschaftliche Initiative. Deshalb ist es folgerichtig, dass Schule und Museum nicht wie alle anderen Museen dem Departement der Königlichen Sammlungen, sondern in Ermangelung eines Wirtschaftsministeriums dem Innenministerium zugeordnet waren.⁴

Bei der Einrichtung der Doppelinstitution Kunstgewerbeschule und Museum baute man auf die Erfahrungen von Wien. Das dortige Museum war bereits 1863, die zugehörige Schule 1867 gegründet worden. Der erste Doppeldirektor in Dresden war deshalb der Wiener Architekt Carl Graff (1844–1906), ein überzeugter Vertreter der Neorenaissance. Und auch weitere Stellen in Schule und Museum wurden mit erfahrenen Fachleuten aus Wien besetzt. So z. B. der für die Theatermalerei zuständige Professor Ermengildo Donadini (1847–1936), bei dem auch Oskar Seyffert als Student das Malen lernte. Dresdens Kunstgewerbeschule war nicht die erste und nicht die letzte Gründung. Sie lag nach Nürnberg, München, Kassel und Stuttgart, aber vor Karlsruhe, Frankfurt/Main, Düsseldorf, Hamburg usw. im vorderen Mittelfeld.

Das Modell der Staatlichen Ausbildung war überall höchst erfolgreich. Es basierte auf dem Grundgedanken Friedrich Karl Schinkels (1781–1841), der die angewandten Künstler (Gestalter) davor gewarnt hatte, selbst zu komponieren und stattdessen emp-

3 Die Biografie Oskar Seyfferts wurde zuletzt umfassend dargestellt und kommentiert von: Andreas Peschel, Aus dem Leben von Oskar Seyffert (1862–1940), in: Sächsische Heimatblätter 2012, H. 4, S. 348–360.

4 Zur Dresdner Kunstgewerbeschule und Museum: Gisela Haase, Das Kunstgewerbemuseum Dresden. Von der Vorbildersammlung zum Museum 1876–1907, Eurasburg 1998.

fahl, lieber die Kunst der Alten genau zu analysieren und deren Kunst, Können und Geschmack nachzuahmen. Damit formulierte er das Prinzip der bürgerlichen Kunstrezeption: Aneignung durch Analyse, Abstrahierung, Perfektionierung und Verwendung.⁵

Dies war das Lehrsystem aller Kunstgewerbeschulen. Das Ergebnis war in der Theorie ›Stilgeschichte‹, in der Praxis ›Historismus‹. Die an den Kunstgewerbeschulen ausgebildeten Gestalter und Handwerker konnten nicht nur selbstverständlich alle Stile sauber auseinanderhalten und in jedem Stil entwerfen und ausführen, sie unterschieden darüber hinaus auch sehr feinsinnig die nationalen Unterschiede: italienische Renaissance von französischer oder deutscher. Hinter diesen nur scheinbar formal-stilistischen Unterschieden lauerte eine politische Dimension. Im Zeitalter des Nationalismus konstruierte man pseudo-logische Verbindungen zwischen den Stilelementen und den Volkscharakteren, bewertete sie und suchte dabei seine eigene deutsche Identität.

Unzählige Zeitungs- und Zeitschriftenartikel feierten zunächst die Leistungen der Kunstgewerbler in den 1870er- und 1880er-Jahren. Dies war die Hochblüte dessen, was wir heute Historismus nennen. In den 1890er-Jahren dann wurden kritische Stimmen lauter, die bemängelten, dass in den beliebigen, nur durch Moden begründeten Stilwiederholungen keine Richtung erkennbar sei. Was war eigentlich der Beitrag der Zeitgenossen zur Fortentwicklung der Künste? Man warf den Kunstgewerblern vor, zwar technisch perfekte, aber seelenlose Werke in rückwärtsgewandten – eben historischen – Stilen zu schaffen.⁶

Eine heftige Diskussion tobte rund um die Kunstgewerbeschulen. Die Suche nach neuen Quellen der Kunst begann. Die einen plädierten für die Hinwendung zur Natur, die anderen zu fernöstlichen Vorbildern. Beide zusammen führten zum Jugendstil mit seinen Facetten (floraler, japanisierter und geometrischer Jugendstil). Wieder andere verlangten vehement den gänzlichen Verzicht auf das Ornament. Dieser Weg führte zur Moderne und zum Bauhaus (Herrmann Muthesius, Walter Gropius, Adolf Loos). Dann aber gab es gerade in Dresden eine Fraktion, deren wichtigster Vertreter Oskar Seyffert war, die mit dem Begriff der Seele argumentierte. Wenn die perfekte Nachahmung seelenlose Kunst produzierte, dann musste man die Seele dort suchen, wo die Künstler unausgebildet und damit unverstellt aus ihrem eigenen Vermögen heraus produzierten, nämlich im ›Volk‹. Die Produkte des einfachen Handwerks, der Hausindustrie und der häuslichen Selbstversorgung nannte Seyffert »Kunst des kleinen Mannes. Die Kunst, die

5 Zur Theorie und Praxis der Kunstgewerbeschulen und -museen siehe: Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974.

6 Camillo Sitte/Klaus Semsroth, *Schriften zu Kunstkritik und Kunstgewerbe*, Wien/Köln/Weimar 2008.

nicht auf Schulen gelehrt wird.« Die Kunst, die »von unten emporwächst« und eben »Volkskunst«.7 1922 schrieb er in der Rückschau:

»Die Stilmacherei in der Zeit meines Studiums war mir innerlich zuwider geworden. Renaissance, Barock, Rokoko, Empire, japanischer Stil wurden in kurzen Zwischenräumen begeistert nachgebildet. Unser damaliges Kunstgewerbe entwickelte sich fürchterlich und fürchterlicher. Nur äußerer Schmuck, nur kitschiger Schein, blöde Nachahmerei. Da erschien mir die Selbstverständlichkeit, die Kraft und die Gesundheit der Volkskunst als Erlösung. Und deshalb gründete ich aus innerem Drange heraus, aus Notwendigkeit heraus das Museum, nicht aus antiquarischem Triebe oder Sammlerehrgeiz. Das Museum sollte ein Bekenntnis werden. Und deshalb wurde es auch nicht ein allgemeines Museum für Volkskunde, sondern eines für Volkskunst.«8

Seyffert zieht also eine direkte Linie von der Krise des Kunstgewerbes zur ›Volkskunst‹, sozusagen als revolutionäre Abkehr vom Akademismus und Hinwendung zu der »gesunden«, weil »selbstverständlichen« schöpferischen Kraft im ›Volk‹. Er beschreibt damit seine Perspektive auf das, was er Zeit seines Lebens mit großem Erfolg betrieb. Ganz im Geist des Kunstgewerbes suchte er als Professor an der Kunstgewerbeschule – und damit als für die Ausbildung der nächsten Generation Verantwortlicher – künstlerische Inspiration in der Kunst des ›Volkes‹ und – das ist von entscheidender Wichtigkeit für das Verständnis seines Volkskunstbegriffs – gestaltete selbstverständlich auch in diesem Stil, d. h. er produzierte selbst auch ›Volkskunst‹ bzw. ließ er seine Schüler in der Kunstgewerbeschule ›Volkskunst‹ produzieren. Quelle und Produkt unterscheiden sich in seiner Sprache nur durch einen kleinen Zusatz. Wenn die Kunst der kleinen Leute ›Volkskunst‹ war, dann war die Kunst seiner Schüler ›neuzeitliche Volkskunst‹. In der Architekturgeschichte hat dieser Stil – um nichts anderes handelt es sich – einen Namen gefunden: Heimatstil. In der Geschichte des Kunstgewerbes hat sich diese treffende Bezeichnung allerdings nicht durchgesetzt.

Seyffert hat den Begriff ›Volkskunst‹ zwar sehr geprägt und mit seinen Inhalten gefüllt, doch erfunden hat er ihn wohl nicht. Immerhin taucht der Begriff erstmals 1891 in seiner unmittelbaren Umgebung auf, nämlich im »Kunstwart«, der »Rundschau über alle Gebiete des Schönen«, die Ferdinand Avenarius in Dresden herausgab. Im zweiten

7 Oskar Seyffert, Landesmuseum für Sächsische Volkskunst, Dresden 1924, S. 8.

8 Oskar Seyffert, Das Landesmuseum für Sächsische Volkskunst, in: Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde und Volkskunst 1922, H. 11, S. 182–188, hier S. 184.

Aprilheft fordert Avenarius eine »Volkskunst, die ohne Nachahmung der Luxusformen mit einfachen Mitteln einfache Aufgaben zu lösen strebt unter alleiniger Berücksichtigung des Zweckes, dem zu dienen, des Materials, das sie zu gestalten hat.«⁹ Hier diene der Begriff ›Volkskunst‹ also als Gegenentwurf zur abgelehnten Luxuskunst; Echtheit und Einfachheit gegen Imitat und Manierismus.

1894 wurde der Begriff vom Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl (1858–1905) ganz anders definiert. In seiner immerhin 82 Seiten starken Schrift »Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie«¹⁰ entwarf er eine Vor- und Frühgeschichte der Güterproduktion, bei der der Hausfleiß die erste und urtümlichste Stufe darstellt. In sozusagen vorgeschichtlicher Zeit hätten Familienverbände alles zum Leben Notwendige selbst hergestellt. Dabei hatte der Schmuck der so hergestellten Dinge eine geringe, die Nutzungsqualität aber im Eigeninteresse eine sehr hohe Bedeutung. Die ›Volkskunst‹ stellt in dieser Geschichte die zweite Phase dar, in der die Familien untereinander Waren, die von besonders begabten und spezialisierten Herstellern angefertigt wurden, tauschten. Wichtig sei dabei die Feststellung, dass alle Formen in einer gemeinsamen, von allen verstandenen Tradition stünden. Erst mit der Herausbildung von Stärkeren und Schwächeren, von Staatenbildung, Städtebildung und Sklaverei – d. h. in römischer Zeit – sei es zu weiteren Entwicklungsstufen gekommen, die durch die Begriffe Lohnwerk (bezahlte Sklavenarbeit) und Handwerk gekennzeichnet werden. Nun erst konnte es zur Kunstblüte kommen und zur bekannten Abfolge der Stile.

Mit dem Begriff »Hausindustrie« sprang Riegl in seine Gegenwart und bezeichnete damit eine Warenproduktion, die vor allem in den östlichen Ländern, z. B. Ungarn, Bulgarien und Rumänien, zwar in alter Tradition stünde, aber längst nicht mehr der von allen getragenen Volkskunststufe entspräche. Diese veralteten, urtümlich wirkenden Waren würden im Verlagssystem für die Städte produziert und würden zu Unrecht ›Volkskunst‹ genannt werden. Hier handle es sich regelrecht um eine Industrie, nämlich eine Hausindustrie.

Zusammengefasst ist festzuhalten, dass nach Alois Riegl ›Volkskunst‹ einer durch Harmonie, Familienverband und Urtümlichkeit gekennzeichneten Phase entspricht. Die Assoziation mit dem Paradies drängt sich auf. Stilkunst ist in dieser Darstellung

9 Ferdinand Avenarius, Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen, 2. Aprilheft 1891, S. 218. Avenarius, der sich auf die Bestrebungen des kurz zuvor gegründeten und bereits wieder aufgelösten Vereins für Volkskunst in Hamburg bezieht, scheint der Vermittler dieser Ideen in Dresden gewesen zu sein. Ob Seyffert damals schon eifrig Beispiele der Volkskunst sammelte oder damals zur Sammlung angeregt wurde, muss bisher offen bleiben. 1896 umfasste seine Sammlung jedenfalls bereits mehrere Tausend Objekte.

10 Alois Riegl, Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie, Berlin 1894.



Abb. 1: Möbel und Keramik aus dem »Museum für Sächsische Volkskunde«. Anlässlich der »Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes«, Dresden 1896.

schon fast Verfallskunst. Das entsprach der Kritik am zeitgenössischen Kunstgewerbe. Deutlich schimmert die Luxuskritik und auch der Konflikt zwischen Stadt und Land durch, ohne allerdings ideologisch allzu sehr strapaziert zu werden.

Wie man den Begriff ›Volkskunst‹ ideologisch anreichern kann, zeigte nur zwei Jahre später Robert Mielke mit seinem 120 Seiten starken Büchlein »Volkskunst«. ¹¹ Es ist eine flammende Streitschrift gegen den »Wetlauf mit den launenhaften Moden« (S. 10), gegen »die jetzige Kunst«, die »über der großen Masse schwebt« (S. 11). Im »Kampf gegen das unvolkstümliche Gewächs der modernen Kunst« (S. 11) bezeichnet Mielke den Klassizismus als »fremden Gast im deutschen Land«, der »seit dem 30. jährigen Krieg die Volkskunst gehemmt« habe. Seit dieser Zeit diene die Kunst – gemeint ist immer das Kunstgewerbe – der Repräsentation der Reichen (S. 18). Das moderne Kunstgewerbe wurzele nicht im ›Volksempfinden‹, sondern stehe auf fremden Füßen, auf Stützen, die der Antike, dem Orient, der italienischen Renaissance, dem Barock und anderen Kunstkulturen entnommen seien (S. 12). Der nationalistische Widerwille gegen die als fremd definierte Stilkunst wird überdeutlich, wenn er fortfährt, »eingewanderte

¹¹ Robert Mielke, Volkskunst, Mit 85 Abbildungen, Magdeburg 1896.

Handwerker aus Frankreich, Spanien, Italien und dem damals schon verwelschten Brabant zogen ihre Kunst nach sich.« So »brachten neue ausübende Elemente ein fremdes Kunstempfinden in das Land, das zuerst verblüffte und dann später wie eine Schmarotzerpflanze das nationale Leben erdrückte« (S. 19). In diesem Stil geht es weiter: Stadtkunst sei auflösend, zerstörend und überall aneinander angenähert, Bauernkunst sei beharrend und regional individuell. Kurzum: ›Volkskunst‹ sei das, was noch da sei vom alten deutschen Bauernstand. Es beginne erst jetzt »vor dem polypenarmigen Riesen Verkehr und vor der dämonischen Macht der Maschine zurück zu weichen«. Nur im Osten Österreichs gebe es noch viele unverdorben Völker mit hohem Volkskunstpotenzial. Gemeint sind wieder Ungarn, Bulgarien und Rumänien.

Am Beispiel Robert Mielkes wird deutlich, was Volkskunst in der Mitte der 1890er-Jahre sein konnte: ein nationalistischer, zukunfts- und zivilisationsfeindlicher Kampfbegriff. Erst vor diesem Hintergrund wird überhaupt einschätzbar, wie anders Oskar Seyffert diesen Begriff füllte. Ganz sicher war ihm präsent, was der Dresdner Verleger und Kunstkritiker Ferdinand Avenarius unter Volkskunst verstand. Vielleicht ist der Begriff sogar in gemeinsamen Diskussionen entstanden. Und wahrscheinlich kannte er auch Alois Riegls Schrift. Einige von dessen Argumenten scheinen sozusagen als Hintergrundbeleuchtung in seinen Schriften auf. Und schließlich wird er auch an Mielkes Buchtitel »Volkskunst« nicht vorbei gekommen sein. Doch von dessen Inhalten findet sich in Seyfferts Äußerungen nichts. Oskar Seyffert war kein Politiker, kein Theoretiker und kein Wissenschaftler. Er war weder Kunsthistoriker noch Volkskundler. Sein Begriff von ›Volkskunst‹ war aus der Perspektive des lehrenden Künstlers gedacht und denkbar einfach: »Volkskunst ist die Kunst der kleinen Leute.« »Volkskunst ist Kunst, die von unten emporwächst.« »Kunst ist Sprache, Volkskunst ist Dialekt«. ¹² Dieserart sind seine typischen Begriffserläuterungen; Definitionen kann man sie nicht nennen. Die weiter oben zitierte Stelle, in der er die Selbstverständlichkeit, die Kraft und die Gesundheit der ›Volkskunst‹ gegen die Stilmacherei stellt, ist schon die kunstpolitisch konkreteste Aussage zur ›Volkskunst‹ und nur aus der Perspektive der Rückschau erklärlich. Es scheint, als hätte er, seine rhetorischen Fähigkeiten richtig einschätzend, den argumentativen Diskurs bewusst gemieden. Offensichtlich fühlte er sich von den wissenschaftlich argumentierenden und agierenden Vertretern des Fachs Volkskunde geradezu unter Druck gesetzt. Präzise Argumente bedeuteten für ihn eine Einschränkung seiner künstlerischen Handlungsfreiheit. Deshalb führte er gegen Theoretiker zeit seines Lebens einen zwar nie offenen, dafür umso raffinierteren subtilen Kleinkrieg. So versteht sich die scheinbar launige, aber nichtsdestoweniger programmatische Bemerkung zur

12 Museum für Sächsische Volkskunst, Museumsführer, S. 8 und 9.

Einrichtung seines Museums: »Da es sich um Kunst handelte, mussten Gefühlswerte höher eingeschätzt werden als konstruierte Verstandeswerte.«¹³ Die beinahe unauffällige Charakterisierung der Verstandeswerte als »konstruiert« verrät sein tiefes Misstrauen gegenüber der disziplinierten und disziplinierenden wissenschaftlichen Denkweise. Im wahrsten Sinne des Wortes legendär ist die von ihm selbst erzählte – und wohl erfundene – Geschichte von der Akquisition seines ersten Exponats, einer – wie könnte es anders sein – Wiege. Die hatte ihm 1896 ein Bauer von seinem Dachboden zu holen erlaubt. Dort hantierend hörte Seyffert wie sein Begleiter, »ein schon längst heimgegangener, verdienstvoller Volkskundler, Dr. (!) Artur Lincke«, vom Bauern lautstark vom Hof gejagt wurde. Er hatte nämlich nach »Aberglauben und Hexenwesen allzu eifrig geforscht, und der mißtrauische Bauer, dem die Sache sehr verdächtig vorgekommen war, entledigte sich auf diese Weise mit Hilfe eines kräftigen Landwirtschaftsgehilfen des Gelehrten (!).« Damit war die mangelnde Reichweite der wissenschaftlichen Methode, die Lächerlichkeit des verdienstvollen Gelehrten und zugleich die Nähe des Menschenfreundes Seyffert zu seinem Volk hinlänglich und endgültig bewiesen.¹⁴

Wenn er konstatiert »Volkskunst ist kein antiquarischer Begriff. Sie lebt noch und wird immer leben«, bringt er damit zum Ausdruck, dass er sich durch die historischen Definitionen von Riegl oder Mielke nicht festlegen lässt. Sein Zugang zur dem, was er unter Volkskunst versteht, ist ein unmittelbarer, praktischer und künstlerischer. Wenn er in einem Vortrag von der Kunst der kleinen Leute redet, fängt er mit der Kunst der kleinsten, nämlich der Kinder, an. Und es folgt eine rührende Geschichte von einem kleinen Mädchen, das sich mit ein paar Blumen, Steinen und Erde einen Paradiesgarten bastelt.¹⁵ Der unverstellte, naive Blick des Kindes ist vor dem Hintergrund der künstlerischen Inspiration genauso wertvoll wie die Kunst der kleinen Leute. Er sagt aus gutem Grund nicht »die Kunst der Bauern«, denn für ihn spielt der Stadt-Land-Gegensatz nur eine nachgeordnete Rolle. Er rühmt sich, der erste gewesen zu sein, der in einem Museum eine »städtische Gute Stube« gezeigt hat. Volkskunst kleiner Leute gibt es eben auch in der Stadt.

Aus diesem Verhältnis von Stadt und Land ergibt sich die Frage, ob die ›Volkskunst‹,

13 Die Einleitung zum Museumsführer liest sich an mehreren Stellen als Rechtfertigung seines künstlerischen Weges gegenüber den Ansprüchen der Wissenschaft, die als »leider« wenig erfolgreich dargestellt wird.

14 Oskar Seyffert, Das Landesmuseum für Sächsische Volkskunst. Rede zum 25jährigen Jubiläum, in: Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde und Volkskunst 8 (1922), H. II, S. 181–188, hier S. 184.

15 Oskar Seyffert, Kleine Leute und ihre Kunst, in: Kurt Arnold Findeisen, Oskar Seyffert zum Gedächtnis. Gedrängte Auswahl seines Lebensschaffens aus Vorträgen, Aufsätzen und Ansprachen, Dresden 1940, S. 61.



Abb. 2: Georg Erler, Oskar Seyffert als Protagonist der Volkskunst, Lithographie, um 1896, Museum für Sächsische Volkskunst, Inv. Nr. E3162.

die bei Oskar Seyffert als Begriff nicht fassbar ist, etwa in ihren von ihm gesammelten Erscheinungsformen fassbar ist. Der erste Auftritt der ›Volkskunst‹ in der Öffentlichkeit im Jahr 1896 zeigt in geradezu symbolischer Weise die Zusammengehörigkeit von Kunstgewerbe, Industrie, Volkskunst und Volkskunde. Im Sommer dieses Jahres fand die große »Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes« statt. Die Kunstgewerbeschule war bei der Organisation dieser regelmäßig stattfindenden Leistungsschauen der Industrie zuständigkeitshalber stark eingebunden. Neu war nun, dass die Verantwortlichen, zu denen auch Oskar Seyffert, der Oberbaurat Karl Schmidt (1853–1922) und der Bauhistoriker und Kunstgewerbler Ludwig Sponsel (1858–1930) gehörten, der Industrieausstellung einen kulturellen Erlebnispark angefügt hatten. Wie wir das heute von Freizeitparks kennen, baute man um einen künstlichen Teich herum ein ganzes »Wendisches Dorf« auf und um einen ebenso künstlichen Marktplatz eine »Alte Stadt« mit architektonischen Kulissen, begehbaren Häusern und bewirtschaftetem Ratskeller. Mitten in dieser historischen Kulisse hatte die Volkskunst ihren ersten öffentlichen Auftritt und zwar sowohl im Wendischen Dorf, wo ein »Wendisches Museum« eingerichtet war als auch in der alten Stadt, wo ein »Museum für Sächsische Volkskunde« (!) zum Besuch einlud. Die an beiden Orten gezeigten Exponate entstammten der bis dahin privaten Sammlung Oskar Seyfferts.

Vor dem Hintergrund der späteren Schriften Seyfferts scheint die Benennung »Museum für Sächsische Volkskunde« unverständlich, ja widersinnig. Doch gilt es zu bedenken, dass dieser erste öffentliche Auftritt seiner Sammlung in Ermangelung eines öffentlich eingeführten Volkskunstbegriffs den damals bekannteren Begriff ›Volkskunde‹ nutzen musste, um den notwendigen Erfolg zu erreichen. Wenn man aber die im prachtvollen Katalog fotografisch dokumentierten Exponate näher betrachtet, so wird sehr deutlich, dass es sich nicht etwa um volkskundliche Objekte im Sinne der Abbildung von Lebens- und Arbeitszusammenhängen handelte, sondern um naiv verzierte Stücke, die kunsthistorisch als Vorbilder für Stilisierung interessant waren.¹⁶

Die insgesamt großartige, durch und durch nostalgische Inszenierung von Stadt und Dorf war für die Zeitgenossen schon beeindruckend genug. Doch es kam noch besser. Am 5. Juli fand das erste Sächsische Volkstrachtenfest statt, zu dem Seyffert Trachtengruppen aus ganz Sachsen eingeladen hatte. Mit einem prächtigen Festumzug und einem Trachtenwochenende auf dem Ausstellungsgelände mit Vorführungen und mundartlichem Programm drehte man die Zeit zurück und feierte die Vergangenheit.

Die bunten und festlichen Bilder dieser Ausstellung und dieses Festes haben sich fest in den Köpfen der Zeitgenossen eingebrannt. Das war die Leistung Oskar Seyfferts, der zwar nicht als Intellektueller brillierte, aber als Künstler großartige Erlebnisbilder schuf, die den Nerv der Zeit trafen. Sein Konzept ›Volkskunst‹ war zwar genuin aus dem Geist des Kunstgewerbes geboren und hat deshalb auch immer eine angewandte, also praktisch verfügbare Seite, doch sein durchschlagender, alle Erwartungen übertreffender Erfolg hatte natürlich damit zu tun, dass in der sich damals unaufhaltsam verändernden modernen Großstadt die Sehnsucht nach den ehrlichen, einfachen und überschaubaren Verhältnissen auf dem Land groß geworden war. Die traditionelle handgemachte Volkskunst war das perfekte Trostmittel gegen die unterschwellige Angst vor dem unberechenbar neuen Industriezeitalter.

Der Erfolg des Jahres 1896 bildete eine stabile Basis für die Karriere Oskar Seyfferts und vor allem für die Karriere seines Konzepts ›Volkskunst‹. Denn nun galt er – der »Maler Seyffert«¹⁷ – als Experte und durfte sogar 1899 im programmatischen Kompendium »Sächsische Volkskunde« des sächsischen Volkswirtschaftlers und Volkskundlers Robert Wuttke (1859–1914), in dem alle Volkskunde-Experten, Historiker, Volkskundler, Kunsthistoriker und Architekten in Aufsätzen den sächsischen Boden des neuen Fachs

16 Karl Schmidt/Oskar Seyffert/Ludwig Sponzel, Sächsische Volkstrachten und Bauernhäuser, Dresden 1896.

17 Als solcher firmierte er in der Autorenzeile des Prachtbandes von Schmidt/Seyffert/Sponzel, Sächsische Volkstrachten (wie Anm. 16).

gründlich beackerten, den Aufsatz über die Volkstrachten in Sachsen schreiben.¹⁸ Damit war er auch als Fachmann anerkannt. Eine Zeichnung seines Lehrerkollegen Hans Erler zeigt ihn auf dieser ersten Höhe seiner Karriere.

Volkskunst – Volkskunde

Der Erfolg von 1896 war allerdings auch der Anfang einer bis heute anhaltenden Begriffsverwirrung. War die Ausstellungskulisse von Stadt und Dorf, die Museen und das Fest denn nun Volkskunst oder -kunde? Für die Besucher des Festes und für die Besucher seines Museums war das sicher keine Frage von Bedeutung. Seyffert selbst aber wurde nicht müde, in allen seinen Schriften die Bezeichnung ›Volkskunst‹ auch direkt im Gegensatz zur Volkskunde hervorzuheben. Für die wissenschaftliche Volkskunde war und blieb die ›Volkskunst‹ und das theoretisch undefinierte, aber höchst erfolgreiche Treiben Oskar Seyfferts immer suspekt.

Für Oskar Seyffert selbst bedeutete ›Volkskunst‹ vor allem Handlungsfreiheit. Ganz in der Logik des Kunstgewerbes, der angewandten und damit anzuwendenden Kunst also, war ›Volkskunst‹ für Seyffert, die Kunstgewerbeschule und für das Innenministerium ein auch wirtschaftspolitisches Tätigkeitsfeld. Oskar Seyffert nutzte den Aufwind. Unmittelbar nach dem Fest 1897 gründete er zusammen mit anderen Protagonisten der Volkskunde den »Verein für Sächsische Volkskunde«, ausdrücklich mit dem Ziel, ein Museum zu realisieren. Er war an der Gründung des Dürerbundes von Ferdinand Avenarius 1902 genauso beteiligt wie bei der Gründung der Sächsischen Landesstelle für Kunstgewerbe und rief 1908 zusammen mit dem Oberbaurat Karl Schmidt den Landesverein Sächsischer Heimatschutz ins Leben.

Oskar Seyffert war bei jeder größeren und kleineren Ausstellung sächsischen Kunstgewerbes in der Jury oder im Vorbereitungsausschuss und er sorgte auch bei der berühmt gewordenen 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 dafür, dass es neben allem modernen Kunstgewerbe sächsischer Prägung auch eine Abteilung mit Sächsischer Volkskunst zu sehen gab. Mehr als das, die Stärke des Konzepts ›Volkskunst‹ zeigte sich bereits kurz nach 1900 in der Aufnahme ländlicher Formen und Prinzipien im modernen Kunsthandwerk wie in der Baukunst. So bekam der ›Dresdner Jugendstil‹ durchaus etwas volkstümliches (vgl. Richard Riemerschmid).

Noch während der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung 1906 schickte Albert

18 Robert Wuttke, Sächsische Volkskunde, Dresden 1900.

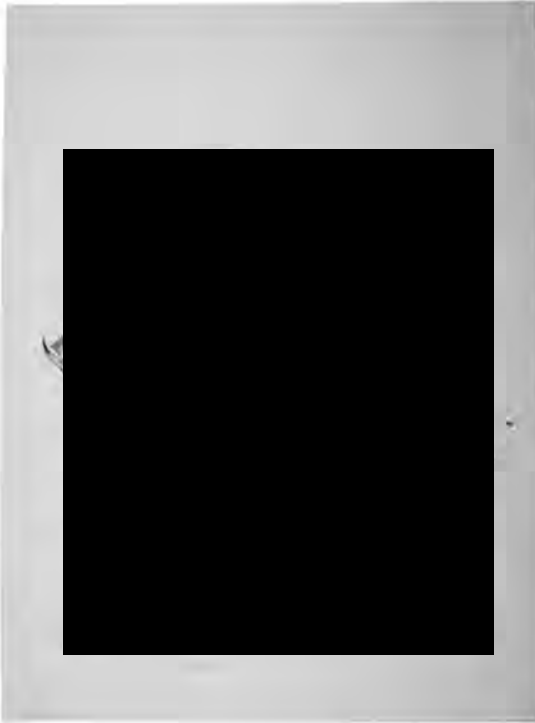


Abb. 3: Georg Erler, Oskar Seyffert zum 75sten, Lithographie, 1937. Museum für Sächsische Volkskunst, Inv. Nr. E3161.

Wendt, als Direktor der Gewerbeschule Grünhainichen ein wohlbekannter Kollege Seyfferts, seine Tochter Margarethe nach Dresden, zunächst in den Ausbildungskurs des erfolgreichen Gestaltungsateliers der Geschwister Kleinhempel, dann in die Kunstgewerbeschule. Damit geriet das Erzgebirge mit seiner Spielzeugindustrie in den Fokus von Oskar Seyffert, und es ist zu beobachten, wie er sozusagen entlang der Ausbildung von Margarete Wendt immer mehr Initiativen wie Ausstellungen, Wettbewerbe und Ausschreibungen zur Unterstützung der erzgebirgischen Spielzeugindustrie unternahm. 1915 gründete dann Margarethe Wendt mit ihrer Studienkollegin Margarethe Kühn die bis heute florierende Firma Wendt und Kühn. Dies ist nicht die einzige, wohl aber die bekannteste Erfolgsgeschichte des Seyffertschen Konzepts der »modernen Volkskunst« im Erzgebirge. Da aus der »modernen Volkskunst« inzwischen längst »echt erzgebirgische Volkskunst« geworden ist, hat der Erfolg von Wendt und Kühn nicht gerade zur Begriffsklärung beigetragen.

Das Netzwerk des geschickten Strategen Oskar Seyffert zeigt sich in schönster Deut-

lichkeit 1911 bei einer Eingabe an das Finanzministerium mit der Bitte, den Jägerhof als zukünftiges Museumsgebäude zu erhalten.¹⁹ Es unterschrieben:

Karl Groß für den Dresdner Kunstgewerbeverein,
Paul Schumann für den Dürerbund,
Architekt Reuter für den Dresdner Architektenverein,
Carl Wendschuch für den Dresdner Handwerkerverein,
Gustav von Mayenburg für die Dresdner Kunstgenossenschaft,
Bähr für den Landesverein Sächsischer Heimatschutz,
William Lossow für die Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe,
Hans Erlwein für die Künstlervereinigung Zunft.

Die Liste zeigt, wie fleißig Seyffert als Netzwerker für die Sache der ›Volkskunst‹ war. Wenn man nun bedenkt, dass fast alle diese Vereine intensiv die Sache der ›Volkskunst‹ beförderten, entweder durch Ausstellungen oder durch Wettbewerbe, Vorträge, Besprechungen (Kunstwart) oder in den Fällen des Landesvereins und Dürerbundes in Form von Verkaufsstellen, dann wird klar, welche enormen Energien Oskar Seyffert zu mobilisieren im Stande war. Als Volkskundler war Oskar Seyffert bestenfalls ein Autodidakt, wie Johannes Just treffend formuliert hat. Als Macher, Manager und Museumsmann aber hat er eine breite Spur und ein bedeutendes Lebenswerk hinterlassen.

¹⁹ Abgedruckt in: Jahresbericht des Vereins für Sächsische Volkskunde auf das Vereinsjahr 1911, Dresden 1912, S. 29.